

žánrových studií. Přípravná fáze bádání, k níž tento polský sborník náleží, by měla být vystředána hlubším ponorem, politika a publicistika by měly ustoupit estetice.

Ivo Pospišil

Iskra Čurkina: Rusko–slovenski kulturni stiki. Od konca 18. stoletja do leta 1914. Slovenska matica, Ljubljana 1995, 286 stran.

Známa ruská slovenistka předkládá syntézu svých dosavadních dílčích studií o vzájemných rusko–slovenských a slovinsko–ruských kulturních a vědeckých stycích od počátku slovinského osvícenství do počátku první světové války.

V devíti kapitolách autorka sonduje počátky vzájemného poznávání, podněty ruské slavistiky, které ovlivnily Kopitarovu vědeckou činnost, působení ruských slavistů ve Slovinsku, navázání trvalých rusko–slovenských styků apod. Samostatné kapitoly Čurkinová věnovala Janu Baudouinu de Courtenay a jeho vztahu ke slovínštině a Slovincům a účasti Slovinců v rusko–rumunsko–turecké válce (1877–1878). V posledních třech kapitolách pak Čurkinová zhodnotila ruskou slovenistiku v posledních desetiletích minulého a na počátku našeho století, činnost slovinských emigrantů v Rusku a „hledání nového Ruska“.

Práce dokládá autorčiny všestranné znalosti slovinské, ruské i slovanské historické, literární historické a jazykovědné odborné literatury. Vyznačuje se jasností, čtivostí a dokumentární přehledností.

Z knihy je zřejmé (a to je ostatně přirozené), že se na rozvoji slovinsko–ruských kulturních, vědeckých, uměleckých aj. styků výrazně podílela rovněž česká a slovenská slavistická věda, zejména minulého století, kdy spolupráce slavistů byla mnohem systematictější a rozsáhlejší, než je tomu na konci našeho století.

Kniha je přeložena z ruštiny a opatřena úvodním textem slovinského historika Vasilije Melika, v němž představil ruskou slavistiku a slovenistiku slovinským čtenářům.

Ivan Dorovský

Jelena Lužina: Istorija na makedonskata drama. Makedonska bitova drama. Kultura, Skopje 1995, 359 stran.

Odchovankyně záhřebské teatrologické školy a dramaturgyně chorvátských divadel se po přestěhování do Skopje v roce 1988 začala intenzivně zabývat dějinami a teoreticko–metodologickými otázkami makedonského divadla a dramatu.

Hned v úvodu autorka zjišťuje, že dosud chybí základní pohled na existující divadelní texty i soustavná prezentace makedonské dramatiky a že neexistují dosud dějiny divadla a soupis repertoáru divadelních těles (což ovšem není tak docela pravda, neboť existují solidní práce A. Aleksieva a R. Stefanovského a četné monografie o několika předních dramaticích!).

J. Lužinová vymezuje periodizaci makedonského divadla a dramatu na „prvních sto let“ (1848–1950) a na následující více než čtyři desetiletí (1950–1994). Přitom první období ještě správně dělí na desetiletí minulého a desetiletí našeho století.

Jak podtitul práce napovídá, Lužinová se v dalších kapitolách zabývá tzv. „bytovým dramatem“ (což zahrnuje dramatickou báchorku, drama z venkovského prostředí, psychologické drama ap.): nejprve z hlediska žánru, aby mohla mj. konstatovat, že makedonské bytové drama patří žánrově k tzv. lidovému divadlu (Volkstheater). Tento typ divadla patří, jak známo, k tzv. střeoevropské divadelní sféře, jejímž centrem byla Vídeň a jež je časově vymezena léty 1810/20–1862 (v tom roce zemřel Johann Nepomuk Nestroy). Přitom se vídeňská periferie stala rodištěm zcela nového divadelního žánru, jímž byl tzv. Volkschauspiel.

Některí slovanští teatrologové zkoumají, jak se tento žánr odrazil v jejich vlastních národních dějinách divadla, hledají jeho varianty jak např. u Čechů, Slováků, Srbů, Charvátů, Slovinců (ba i Maďarů), tak také řekněme u Bulharů, kteří přicházeli s touto podunajskou divadelní sférou do styku buď přímo nebo nepřímě. Charvátský teatrolog Nikola Batušić např. zjistil u Charvátů a ve Vojvodině třicet různých variant tzv. Volkschauspielu.

Autorka se zmiňuje o tzv. bytovém dramatu jako o „výrazném makedonském divadelním fenoménu“, sleduje je jako „psané divadlo“. Přitom zvolila postup „čtení divadla“ a jeho interpretaci zvenčí i zevnitř. Na základě bibliografie, přiložené na konci knihy, Lužinová rozdělila makedonské divadelní texty na lidové hry (užívá pro ně charvátského označení pučki igrokaz), komedie a národní (historické) tragédie. Sleduje vztah tzv. bytového dramatu k lidové divadelní tradici (lidové obřady, obchůzkové hry, svátky aj.) a zjišťuje v něm četné folklórní prvky (lidové písně), což je přirozené, neboť jde převážně o „báchorky (pohádky) ze života lidu se střelbou a zpěvem“.

V dalších výkladech si autorka všímá repertoáru stálých divadel a kočovných družin. Drama Makedonská krvavá svatba Vojdana Černodrinského (1875–1951), které mělo premiéru v roce 1900, se podle autorky hrálo jako typické evropské podunajské melodrama minulého století. Spadá tedy podle Lužinové do téhož typu kvazihistorických melodramat francouzských, německých, charvátských, srbských nebo bulharských. To by ovšem znamenalo, že evropský divadelní model byl zaveden také v balkánských slovanských zemích až tehdy, kdy se objevili talentovaní nadšenci (např. u Srbů „otec srbského divadla“ Joakim Vujić, 1772–1847, u Bulharů Sava Dobroplodni, 1812–1894). Divadelní scény balkánských národů napodobovaly žánry evropských divadel i způsob jejich scénického ztvárnění. V devatenáctém a v našem století přijali jižní Slované podle Lužinové hotový evropský divadelní model.

Při sledování vztahu tzv. bytového dramatu k současnému vývoji literatury a divadla se Lužinová soustředila zejména na žánrové určení, na vztah k tradici a na vztah k publiku. Mohli bychom říci, že se divadelní život jižních Slovanů (Charvátů, Srbů, Bulharů i Makedonců) zejména v minulém století i přes některé historické a jiné rozdíly rozvíjel až nápadně podobně: Bulhafi tleskali pobulharštěné „trpící Jenovevě“, Srbům předváděly kočovné skupiny komedie Jovana Steriji Popoviće, Charváti se bavili při lidové hře se zpěvy o „hraničářích“ (1857).

Některá svá teoretická tvrzení se autorka pokouší dokázat analýzou dvaceti chronologicky řazených divadelních textů, jež vznikly v první polovině našeho století. Sleduje v nich společné prvky. V evropském měřítku se od dob renesance až do 18. stol. střídala tři standardní místa dramatického děje, jež byla typická pro obecně platná kritéria toho kterého žánru: průběh královského paláce pro tragédii, náměstí pro komedii a les (doubrava) pro pastorelu. Autofi tzv. bytových drammat mají obvykle tři standardní typy prostoru: otevřený (venkovské nebo městské prostředí), úplně volný (pole, louky aj.) a uzavřený, rodinný (kuchyně, krby aj.).

Čas dramatu, jeho trvání je vlastně trváním dramatického děje. Tzv. bytová dramata se rozvíjejí zásadně podle stejných kritérií – princip lineárnosti a chronologie (časové posloupnosti) sledují vždycky pouze jednu hlavní událost. Hry jsou koncipovány tak, že jsou v akci síly, nikoli osobnosti. Není v nich místa pro poloviční řešení nebo pro pochybnosti, jako je tomu např. v tzv. měšťánském dramatu. Nejsou v nich „kladné“ a „záporné“ postavy, nýbrž pouze typy nebo nositelé děje: odvážní chlapi, poctiví otcové, obětavé matky, nenávidění Turci, lakotní, nenasytí zbohatlíci apod.

Tzv. bytové hry jsou psány tak, že se báchorka (pohádka) vždy převypráví a že se k ní přidávají další a další prvky a nové skutečnosti. Svět tzv. bytového dramatu zůstává podle autorky v podstatě stejný: je mimetický, didaktický, sem a tam také zábavný, zpravidla je tendenční, je zobrazen čerobíle, z hlediska etického je poněkud moralizátorský, z hlediska výrazových prostředků folklorně tradiční a ve svém základním vyznění melodramatický. Báchorka je proto podle Lužinové jak součástí národních literárních dějin, tak také jevem, který usiluje o upřesnění svých estetických kvalit.

Prvních sto let vývoje makedonského divadla definuje Lužinová jako jednotnou stylovou formaci (což je podle našeho názoru neadekvátně užitě spojení, které užil v jiné souvislosti A. Flaker) také proto, že se vyznačuje tendencí. Přitom se mi její závěr (poněkud samolibý a příliš sebevědomý), že „fond makedonské dramatické literatury — bohužel je to hanba! — zůstal nepřečten. A to

doslova“, zdá příliš kritický. Autorka je pro, aby se k domácímu dramatickému dědictví přistupovalo tvůrčím způsobem.

Za užitečnou považuji připojenou bibliografii tzv. bytových dramát 34 autorů (z nichž ovšem někteří patří do srbské nebo bulharské literatury!) a abecední rejstřík divadelních titulů, jež patří k této stylové formaci a o nichž se ví kdy, kde a kým byly uvedeny, jejichž texty se však nezachovaly.

Kniha Jeleny Lužinové přináší mnoho cenného materiálu, četné originální pohledy, některé nové tvůrčí postupy i dosud málo známé nebo neznámé informace. Svoje teoretické výklady a metodologické postupy opírá o názory soudobé západoevropské teatrologické vědy. Práce však bohužel budí dojem neuspořádanosti, nesystematičnosti, roztržitosti, roztržkanosti, roztržitosti, někdy i věcné a jazykové bezradnosti.

Ivan Dorovský

Jelena Lužina: Makedonska nova drama ili Voved vo fenomenologijata na sovremenata makedonska dramaturgija. Skopje 1996, 369 s.

Po knize *Istorija na makedonskata drama* (1995), o níž píšeme samostatně, vydala pilná makedonská teatroložka charvátského původu J. Lužinová další knihu, „která počítá s inteligentním a informovaným čtenářem“.

Po několikaletých průpravách se J. Lužinová pokusila vyložit své metodologické principy tím, že nejprve definovala širší kontext. Správně si přitom uvědomila, že bez podrobné bibliografie všeho toho, co se týká moderní makedonské dramatiky, nelze zjistit a systematizovat její celkový fond. Připojila proto ke své knize bibliografii existujícího fondu dramatických textů bez ohledu na to, zda byly otištěny knižně nebo časopisecky, zda byly uvedeny profesionálním či amatérským tělesem, zda byly vysílány v rozhlase nebo v televizi samostatně, v seriálech apod. U všech bibliografických jednotek (za léta 1950–1994 jich je více než 1200) autorka uvádí datum a místo premiéry, režiséra, místo jejího knižního nebo časopiseckého vydání.

Na základě takto rozříděné a usoustavněné bibliografie pak autorka přistoupila k praktické analýze, aby zjistila a teoreticky zobecnila jejich umělecké hodnoty. Dotkla se přirozeně divadelnosti či literárnosti dramatických textů, neboť se podle ní dosud zkoumala pouze literárnost, už méně nebo vůbec jejich divadelnost. To zřejmé proto, že dramatický text (divadelní hra) jako jeden ze základních literárních žánrů byl považován především za součást literatury. Na konkrétním příkladu tzv. prvního makedonského moderního dramatu, jímž je hra K. Čašuleho *Vejka na vetrot* (*Vánek větru*, 1957), autorka přistoupila k výkladům o divadelnosti a literárnosti textů z hlediska sémiotického, které považuje za nejhodnější metodologický postup k tomu, aby našla odpověď na otázku, co je vlastně divadelní umělecké dílo. Opírá se přitom o názory známých teoretiků a fenomenologů (R. Ingarden, R. Barthes, E. Husserl aj.)

Samostatnou pozornost věnuje Lužinová tzv. frekvenci (dramatické, dramaturgické, výrazové, strukturální, autorské, herecké, režisérské, divácké aj.), analyzuje ji, hledá souvislosti, spojení mezi frekvencí a tzv. moderní makedonskou dramatikou. Na příkladech z předválečné i poválečné domácí dramatiky autorka pojednala o tradici a současnosti a osvětlila (spíše naznačila), co je současný (moderní) text a „jak se kalila modernost“ v prvním poválečném desetiletí. Upozornila přitom na proces tzv. esteticky bezkonfliktní pružnosti, jenž začal v tehdejší jugoslávském kulturním životě a který se pak stal hlavním příznačným znakem celého poválečného vývoje literatury a literární kritiky jugoslávských národů.

Tzv. modelovosti (autorka termín zřejmě převzala od strukturalistů) věnuje Lužinová samostatný rozsáhlý výklad. Podle ní lze v současné makedonské dramatické rozeznat dva typy dramatické literatury: první typ je založen především na mluvě. Autorka jej nazvala dramatikou kumulativní mluvy. Druhý typ označila jako dramaturgickou redukovanou (fragmentární) mluvy. Lužinová přitom vychází mj. z prací R. Ingardena, který kromě jiného mluví nikoli o divadelním (dramatickém) textu, nýbrž o divadelním (uměleckém) díle (*Theaterliche Kunstwerk*).